

Saulo Giovannini

Musique Concrète Instrumentale
Técnicas Expandidas no Repertório de
Percussão

MMIA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música - Interpretação Artística
Especialização Percussão
Professor Orientador: Dimitris Andrikopoulos

Dedico este trabalho aos meus pais, amigos e a minha
companheira pelo incansável apoio que sempre me deram.

agradecimentos

Agradeço a todos os meus professores, em especial ao Prof. Dimitris Andrikopoulos e ao Prof. Miquel Bernat pelos conselhos e disponibilidade. Deixo um agradecimento muito especial a Cuka por ter me acompanhado e incentivado durante todo esse processo.

palavras-chave

Percussão; Música Contemporânea; Técnicas Expandidas;

resumo

Esse trabalho dedica-se a pesquisa do repertório solo para percussão que apresente diferentes níveis de interação com o instrumento (técnicas expandidas), gerando assim uma maior gama de timbres a partir de objetos que produzem sons acústicos (*Musique Concrète Instrumentale*). A partir desta perspectiva, apresenta reflexões a cerca do cenário musical contemporâneo.

keywords**Percussion; Contemporary Music; Extended Techniques****abstract**

This work is dedicated to research of the solo repertoire for percussion that presents different levels of interaction with the instrument (extended techniques) generating a wider range of sounds from objects that produce acoustic sounds (*Musique Concrète Instrumentale*). Also expose some reflections about the music scene for percussion.

índice

1	1. Introdução
5	2. Percussão de Concerto e Interação Instrumental
5	2.1 Contextualização Histórica
9	2.2 Técnica Convencional vs. Técnica Expandida
11	2.3 Musique Concrète Instrumentale
15	3. Mourning Dove Sonnet
23	4. Architecturas de la Sombra
31	5. Interieur I
39	6. Conclusão
39	6.1 Considerações aos Compositores
40	6.2 Considerações aos Percussionistas
41	6.3 Considerações ao Público
43	7. Anexo
45	8. Bibliografia

1. Introdução

Este trabalho é o resultado de uma investigação artística sobre a utilização de técnicas não convencionais dentro do repertório solo para percussão, *Musique Concrète Instrumentale* e sobre o atual estado da música escrita para essa família de instrumentos. A aplicação prática foi a construção de um recital com algumas obras que utilizam esse tipo de interação, além da escrita desta dissertação, que tem como objetivo gerar um material que contribua para a literatura relacionada com a performance musical, composição e formação de público para música contemporânea.

O repertório selecionado para a pesquisa consiste em obras solo para variados instrumentos de percussão. O objetivo é demonstrar sonoridades resultantes de procedimentos não ortodoxos em diferentes objetos. As obras escolhidas foram: *Mourning Dove Sonnet* (1967) de Christopher Deane, *Arquitecturas de la Sombra* (2005) de José María Sánchez-Verdú e *Interieur I* (1967) de Helmut Lachenmann. Os capítulos dedicados a estas obras apresentam a biografia de cada compositor, a relação dos mesmos com a utilização de técnicas não convencionais e com explorações tímbricas em geral, uma análise das técnicas expandidas encontradas nas obras (com algumas sugestões pessoais para sua execução) e um panorama da importância dessas obras dentro do repertório para percussão solo.

Como parte da metodologia para esta pesquisa foram enviados questionários a todos os compositores das obras selecionadas, as respostas obtidas estão no Anexo desta dissertação. A pesquisa sobre as peças dos compositores que não responderam o questionário foi fundamentada principalmente nas partituras das obras e na bibliografia encontrada.

Além das obras trabalhadas na pesquisa, o fenômeno da definição do que é técnica convencional e o que é técnica expandida para percussão também foi tratado como objeto de estudo. O primeiro capítulo, dividido em três partes, se encarrega de traçar o panorama histórico da percussão dentro da música de concerto ocidental, discutir as forças envolvidas nas convenções técnicas da execução desses instrumentos e apresentar o impulso estético da *Musique Concrète Instrumentale*, estilo que de certa forma dialoga com todas as peças aqui abordadas.

A conclusão do trabalho, também dividida em três partes, é endereçada a compositores, percussionistas e ao público em geral, e pretende instigar uma reflexão nesses três personagens complementares do cenário musical a cerca do estado da arte e sua relação com a sociedade.

A necessidade desse trabalho vem da evolução do repertório para percussão e das diferentes direções que ele está a tomar, Steven Schick reflete sobre o tema:

"If you spent any amount of time looking at what the Percussive Arts Society stands for, endorses, and produces, than I think it is not hard to say that we are in a crisis. But then, of course, all you need to do is get a little distance on that and realize that there are many other things to do and percussionists who have nothing to do with that kind of way of thinking and then all of sudden, it doesn't seem like as much of a crisis to me anymore [...] When composer 'X' writes a marimba piece I have to stop and

wonder, 'It's that something that is the natural growth of the creativity process for that person or is that because of the set of inter-entangling commercial alliances?'" (Schick, em De Hart, 2010: 55)

Hoje, jovens percussionistas fazem um grande esforço para encontrar foco e significado em sua prática instrumental. Isso também deve-se ao fato do repertório para percussão, quando comparado ao de outros instrumentos ocidentais, ser muito mais recente. A criação dele está ligada ao desenvolvimento estético da própria música ocidental que aconteceu no século XX. Por isso os percussionistas contemporâneos deveriam aprender a perceber melhor os aspectos estéticos do seu próprio repertório e manter-se conscientes ao seu respeito. A curiosidade, que foi um fator importante da adição desses instrumentos estrangeiros à música ocidental, é constantemente apontada como fator da atração inicial do percussionista pelo repertório contemporâneo, e ainda é desta curiosidade que dependem para manter o interesse neste repertório ao longo do tempo (Schick, em De Hart, 2010: 35).

"Percussionists who play in contemporary classical ensembles are generally more willing to take risks, both musical and financially. They generally possess a high degree of intellectual curiosity and a desire to understand music in its totality – the entire spectrum of emotional discourse, as well as the intellectual and sociological foundations upon which a work of art rests" (Beck, 2007: 312)

Assim, um treinamento bem sucedido de um percussionista deve envolver mais do que apenas técnica, mas também uma forma de tornar os estudantes os seus próprios professores. Esse tipo de método pedagógico permite aos alunos terem a experiência da percussão como um processo, e no processo há sempre algo a mais para se aprender (De Hart, 2010: 39).

Outra motivação para este trabalho vem da observação do desenvolvimento histórico do repertório. A primeira peça para percussão-múltipla a solo é *27'10.554"*, de John Cage (1912-1992), escrita no ano de 1956, portanto um repertório com uma história ainda muito recente. Dez anos depois, *Janissary Music* (1966), de Charles Wuorinen (1938), ainda utiliza ferramentas composicionais inerentes à música escrita para alturas definidas, como transposição e o serialismo dodecafônico. As primeiras obras para percussão solo são, de acordo com Steven Schick, *"in many ways a product of an aesthetic sensibility of nineteenth century"* (Schick, 2006: 23). Essas obras, em geral, foram escritas para configurações que agrupavam uma grande variedade de instrumentos de percussão oriundos de diferentes culturas (organizados em um setup), visando uma enorme gama de sons, fazendo delas microuniversos condensados e cheios de informação.

"Timbral diversity among the members of the percussion family initially a strong motivation for composers interested in engaging new sounds, in fact disenable many conventional compositional practices." (Schick, 2006: 21)

Um compositor tem muitas formas de controlar, no momento da criação de uma obra, o resultado sonoro de uma performance musical. Para

o compositor que escreve uma obra para piano solo, no momento em que um Dó 3 está notado na partitura ele já sabe, ou consegue imaginar com bastante precisão, como essa nota irá soar no concerto. O compositor que escreve na partitura notas para claves, pratos ou break drums já não consegue da mesma forma ter o controle do resultado acústico gerado por esses instrumentos na performance, devido à grande variedade de sons que uma indicação como essa pode sugerir. No exemplo anterior, por mais que o modelo do piano e a sala em que está possam mudar e alterar a sonoridade do Dó 3, as variações não são tão grandes como quando o prato ou quando o break drum mudam.

Essa variabilidade do material sonoro dos instrumentos de percussão levou ao desenvolvimento de um repertório diversificado. Alguns compositores como John Cage (1912-1992), Iannis Xenakis (1922-2001) e David Lang (1957) aceitam o indeterminismo do material sonoro percussivo como parte integrante da estética musical em algumas de suas obras, em muitos casos deixando a escolha dos instrumentos a cargo do percussionista. Em outros casos, compositores passaram a especificar ainda mais os detalhes da interpretação, como por exemplo em *Vibra Elufa* (2003), de Stockhausen (1928-2007), que na partitura sugere modelos de baquetas específicas (modelo e marca), ou *Mani.Mata* (2008), de Pierluigi Billone (1960), que descreve procedimentos de execução bastante específicos (técnicas expandidas).

O universo dos instrumentos de percussão foi bem recebido, na música de concerto do século XX, devido a sua grande variedade instrumental e, apesar da problemática acima apresentada, para cada novo instrumento adicionado à configuração instrumental de uma peça abria-se a possibilidade de um novo colorido sonoro.

“With an instrument like the cello, for example, sonic richness comes from applying a broad range of techniques to a single complex object. With percussion, richness comes from adding more objects.”
(Schick, 2006: 179)

Apesar de considerarmos todos esses diferentes objetos instrumentos de percussão, cada um deles possui técnicas performativas específicas aplicáveis, basicamente um idioma técnico que leva em conta a fisicalidade do objeto e o tipo de lugar ou manifestação cultural que deu origem ao mesmo. Em alguns casos, como entre a marimba, xilofone e o vibrafone (instrumentos de lâminas), as técnicas são bastante similares, em outros, como entre gongos, caixa, shaker, cuícas e guiros, elas são totalmente diferentes.

Subvertendo a citação de Steven Schick, em que afirma que a riqueza sonora da música para percussão vem da adição de mais instrumentos, alguns compositores passaram a aplicar novas técnicas nesses “simples objetos” também em busca de riqueza sonora. É o caso de Elliott Carter (1908-2012) em suas oito peças para tímpanos solo escritas entre os anos de 1950 e 1966, Pierluigi Billone em todas as suas obras para percussão, José Luis Castillo em sua obra *YAGA* (2014) para marimba solo, Edson

Zampronha (1963) em sua peça para vibrafone solo *Modelagens X-a* de 1997, Helmut Lachenmann (1935) em seu solo *Interieur I* (1956), Christopher Deane (1957) em *Mourning Dove Sonnet* (1983) e José María Sánchez-Verdú (1968) em *Arquitecturas de la Sombra* (2005).

A exploração tímbrica, a partir da desconstrução da técnica instrumental e do próprio conceito de instrumento como impulso artístico, juntamente aos seus aspectos musicais e sociais associados, são os maiores motivadores para o presente trabalho.

2. Percussão de Concerto e Interação Instrumental

2.1 Contextualização Histórica

Os instrumentos de percussão acompanham a música de concerto ocidental desde as orquestras barrocas. As necessidades musicais da época moldaram a técnica desses instrumentos. No caso do tímpano, que foi o primeiro instrumento a somar sons percussivos a essa formação, a prática de percutir o instrumento mais próximo a borda (até o final do século XVIII a região de toque ainda era o centro da pele) é atribuída a Joseph Haydn (1732-1809), que teria demonstrado ao maestro George Smart em 1794 “*not only how to position the timpanist's mallets but a more 'musical' beating spot.*” (Bowles, 2002: 67). Antes do século XVIII, bombo, pratos e triângulos (percussão turca) não eram utilizados e quando passaram a ser, no meio daquele século, eram empregados apenas para adicionar um efeito oriental ou militar à música. Ainda assim, muitas das obras da época compostas *alla turca* não possuíam as partes de percussão notadas. A função desses instrumentos naquela música tornou-se bem clara: tempos fortes marcados, subdivisões conduzidas pelo triângulo e pratos junto com bombo reforçando acentos tônicos. A categorização dos instrumentos como exóticos foi a força que os permitiu abrir caminho para a orquestra, pois os compositores da época se interessaram pelas sonoridades estrangeiras da percussão.

No século XIX as sonoridades da percussão turca, espanhola e militar já haviam sido totalmente aceitas nas orquestras ocidentais. O tímpano, que já estava incorporado nessa formação a mais tempo, começou a ser utilizado também para passagens solo e para formar acordes (como na 9ª sinfonia de Beethoven de 1824). Foi Hector Berlioz (1803-1869) o primeiro compositor a especificar de forma mais detalhada os aspectos técnicos dos instrumentos. Ele escreveu para percussão como nenhum outro compositor escrevera, juntando a utilização dramática dos tímpanos de Beethoven (1770-1827) com a percussão turca de Rossini (1792-1868). Berlioz chegou a entrar em detalhes, como a afinação específica do bombo. Em sua obra *Grande Messe de Morts*, escrita em 1837, pede para a nota do bombo ser um Síb, além de escrever para uma secção enorme de instrumentos de percussão. O naipe de percussão em *Grande Messe de Morts* é formado por quatro tam-tams, dez pares de pratos de choque, caixa, bombo sinfônico e dezesseis tímpanos. Apesar dos sons percussivos estarem bem representados a função dos instrumentos na música ainda era bastante limitada. Berlioz separava os instrumentos entre os com “*fixed and musically determined pitch... [and those] whose sound has little musical value and [...] is usable for special effects and for coloring the rhythm.*” (Berlioz, 1844: 370).

Em suma, no período entre 1700 e 1850, algum desenvolvimento foi notado na utilização dos instrumentos de percussão pela música de concerto, porém esse desenvolvimento aconteceu somente dentro da música orquestral. O naipe de percussão cresceu e foi cada vez mais aceito

pelos compositores através dos períodos Barroco, Clássico e Romântico. A construção dos instrumentos também teve uma significativa evolução, mas não houve desenvolvimento de repertório solo ou dentro da música de câmara.

Já o século XX foi um período de grandes inovações, tanto na agregação de diferentes instrumentos ou outros objetos à música percussiva como no desenvolvimento técnico instrumental e composicional para a percussão. Todo esse progresso foi antecedido de uma modesta aceitação na orquestra sinfônica.

As primeiras obras escritas para formações que agrupavam exclusivamente instrumentos de percussão foram concebidas entre os anos 20 e 30 do século XX e foram: segundo andamento da *Segunda Sinfonia* de Alexander Tcherepin (1899-1977), em 1927; *Rítmicas nº 5 e nº 6* de Amadeo Roldan (1900-1939), em 1930; *Ionisation* de Edgard Varèse (1883-1965), em 1931. As primeiras obras solo para percussão-múltipla datam da década de 50: *27'10.554"* de John Cage, escrita em 1956 e *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen, em 1959. Esse tipo de repertório desenvolveu-se em um momento, na história da música ocidental, de grandes mudanças no pensamento estético.

Partindo do rompimento com a tonalidade, o modernismo, durante as primeiras décadas do século XX, foi atingido pela alteração do exemplo sonoro de uma nova sociedade em crescimento. O futurismo que se seguiu foi um movimento que somou à música indo de encontro com os questionamentos propostos pela segunda escola e Viena. Os sons dos carros, fábricas, obras, rodovias e máquinas domésticas serviram como fonte de inspiração para os artistas da virada do século. O marco musical desse movimento é o manifesto de Luigi Russolo (1885-1947), *The Art of Noise*, escrito em 1913. Nele, Russolo propõe que o ruído fosse considerado música, além de criticar os músicos da época que, segundo ele, estariam acomodados com a tradição clássica.

O objetivo do manifesto era atacar todas as barreiras impostas pela tradição da música tonal: melodia, harmonia, instrumentação e estabilidade rítmica de uma só vez. Esse cenário mostrou-se muito favorável para a aplicação e o desenvolvimento de diversos tipos de instrumentos de percussão, além do uso de vários objetos tocados com técnicas percussivas. A junção de instrumentos de percussão com outros objetos cotidianos é notória na obra mais icônica do futurismo dos anos 20, *Ballet Mécanique* (1923-24), de George Antheil (1900-1959). Nela, xilofones, bombos e outros instrumentos de percussão orquestral dividem o palco com hélices de aviões e pianolas.

Para além do futurismo, a percussão também foi impulsionada para um maior protagonismo musical por compositores orquestrais do século XX como Igor Stravinsky (1882-1971), que fez utilizações proeminentes desses instrumentos em *Petrouchka* (1911), *The Rite of Spring* (1913) e *Les Noces* (1923). É também atribuída a Stravinsky a primeira aplicação de um setup de percussão múltipla (apenas um percussionista responsável por executar vários instrumentos organizados em uma instalação instrumental) em sua

L'Histoire du Soldat (1918). Porém uma olhada rápida ao setup desta obra ou ao setup de percussão de *Creation du Monde* (1923), de Darius Milhaud (1892-1974), mostra como os bateristas de jazz exerciam influência aos compositores da época.

Outro fator que impulsionou o desenvolvimento deste tipo de percussão (percussão múltipla) foram os problemas econômicos, de acordo com Justin De Hart.

"The percussionists were increasingly asked to 'cover' more parts than were originally indicated for one player. Eventually, one percussionist was efficiently able to combine and play what an entire section of percussionists had played."
(De Hart, 2010: 16).

Ao final dos anos 30, as peças escritas exclusivamente para instrumentos de percussão seguiam dois modelos: o modelo orquestral, com um instrumento por percussionista, e o modelo de percussão-múltipla, com vários instrumentos por percussionista. Esses dois modelos são utilizados até hoje e geralmente se relacionam com o tamanho do agrupamento. Quanto maior o agrupamento mais aproxima-se do modelo orquestral e quando menor, normalmente, aplica-se mais ao modelo de percussão-múltipla.

Como ocorrido na música orquestral do período clássico, a percussão também nos anos 30 foi capaz de agregar valores estrangeiros à música ocidental, como aponta Schick:

"Percussion music has been unique in it's capacity to combine diverse cultural elements into a coherent whole."
(Schick, 2006: 44)

Edgard Varèse, em sua *Ionisation*, utiliza sirenes e placas de metal somados a instrumentos de percussão étnicos originários da América Latina, como claves, bongos e maracas.

As obras para percussão escritas antes da Segunda Guerra Mundial tinham um caráter bastante experimental no campo dos timbres. Ruídos passaram a ser percebidos como música (influência futurista) e houve a incorporação de uma gama de instrumentos oriundos de diferentes culturas (influência música popular e étnica). Simultaneamente, em um contexto artístico diferente, foi a época em que os ragtimes tocados no xilofone e em marimbas popularizam-se bastante nos Estados Unidos (Parker, 2010: 31).

Após todo esse florescimento inicial de uma música percussiva, o período que seguiu foi de declínio no número de composições. A Segunda Guerra Mundial e os anos 40 são lembrados como uma época em que a música de concerto para percussão foi raramente escrita. Essa descontinuidade pode ter sido causada pelo terror da guerra em si, afetando o processo criativo dos compositores, pelos percussionistas terem sido levados pela popularização das bandas com influência militar ou "marching bands", ou talvez, como nas palavras de Schick a seguir, a razão da escassez fosse ainda mais básica:

“we get tired of new toys [...] percussion was no longer new, but it was also not mature enough to support an enduring discourse capable of slow and meaningful development.”
(Schick, 2006: 66).

Uma diferença no cenário percussivo entre a explosão de ruídos dos anos 20 e 30 e a criação do repertório solo na década de 50, foi o percussionista em si. A capacidade técnica e musical havia evoluído muito com a popularização da bateria e dos instrumentos de lâminas dentro dos circuitos de jazz, ragtime, bandas militares e música ligeira.

Na academia, até os anos 50, a percussão ensinada ainda era apenas a orquestral, mesmo com as composições de Varèse, Cage e Roldan, o repertório trabalhado não incluía música de câmara para percussão. Performances a solo simplesmente não eram uma opção de estudo e o trabalho era focado em excertos do repertório orquestral Clássico/Romântico ou em transcrições de obras de outros instrumentos para os instrumentos de lâminas.

Nos Estados Unidos é creditado ao percussionista e professor Paul Price (1921-1986) a criação do primeiro grupo de percussão, na Universidade de Illinois, em 1950. O grupo tocava o repertório dos anos 30 e 40, incluindo em seus programas compositores como: John Cage, Henry Cowell (1897-1965) e Lou Harrison (1917-2003). Price levantava a bandeira da emancipação da percussão e era declaradamente contra a execução de transcrições em público. Segundo ele, transcrições eram úteis como ferramentas pedagógicas, mas não para serem interpretadas em um concerto (De Hart, 2010: 21).

O repertório para percussão estava ligado aos avanços estéticos da música do século XX e por isso sua técnica e interpretação deveria evoluir dentro deste contexto.

De fato essas ideias atraíram outros percussionistas que, também descontentes com seu papel secundário na música orquestral, se juntaram a Price para estudar e tocar em seu grupo. O percussionista experimental e artista sonoro Max Neuhaus (1939-2009), que estudou com Price, deixa o seu testemunho sobre a escolha que fez acerca de onde ir estudar, contrariando a escolha de seus pais:

“Julliard was their first choice, but it was obvious to me that Manhattan was the only place for a percussionist to go because Paul Price was there directing a percussion ensemble. Julliard was only producing orchestra musicians”
(Neuhaus, 2004 em De Hart, 2010: 22)

O que seguiu foi o desenvolvimento de um repertório solo para percussão múltipla, nas décadas de 50 e 60, que continua crescendo ainda hoje, dividindo-se entre as diferentes correntes de pensamento composicional do pós-guerra. Em 1973, o percussionista francês Sylvio Gualda (1939) fez o primeiro recital inteiro de percussão solo da história da música, no Grande Auditório da Radia France (De Hart, 2010: 28).

A evolução da percussão dentro da música de concerto ocidental caminhou junto com a evolução estética dessa mesma música no século XX.

Já a evolução da técnica instrumental percussiva é recente e influenciada por diferentes interesses.

2.2 Técnica convencional vs. Técnica expandida

“Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden 'non-musical' field of sound insofar as is manually possible.”
(Cage, 1961: 5)

Técnica expandida é um conceito que parte do pressuposto de que já existe uma técnica convencional. Os instrumentos de percussão, mesmo sendo ancestrais para a humanidade, na música de concerto ocidental ainda são vistos como a “velha novidade.”

No momento em que eles foram adotados por essa música como instrumentos com grande potencial solístico e de música de câmara, entraram em um universo que historicamente não lhes era familiar (não levando em conta o modesto desenvolvimento da percussão orquestral entre os períodos Barroco, Clássico e Romântico). Sendo instrumentos ancestrais para a humanidade, a sua forma de ensino, prática e fazer musical eram muito associadas às tradições orais, que são, como na cultura africana, uma parte fundamental da sociedade, indo muito além da música.

“E tradição oral africana não se limita a narrativas lendárias ou mitológicas. Ela está ligada ao comportamento cotidiano das pessoas e da comunidade, aos fatos históricos que marcam a vida de um povo. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação a arte, história, divertimento e recreação.”
(Soares, 2015: 1).

Dentro do conservatório e da academia essa família de instrumentos foi colocada lado a lado com instrumentos tradicionais da orquestra sinfônica, tendo sua forma de ensino e prática abrangida pelo cânone do ensino musical ocidental. Nesse meio, que tem atualmente como valores o primor técnico e a precocidade, a competitividade tem, tragicamente, um papel pedagógico que evidencia a necessidade de autossuperação e a superação a outros. Mesmo com uma história de apenas algumas décadas, o desenvolvimento teórico da técnica percussiva ocidental adotou rapidamente esses valores modernos e foi fundamentado no virtuosismo romântico da performance.

Outro fator que pode ter contribuído para essa apropriação são ações de oportunistas de mercado, como aponta Schick.

“There is an aristocracy of classical music which is now a part of contemporary percussion and wasn't when I was younger. I mean we are só fortunate; we're so lucky, that they didn't care about us because it meant that there was this liberty and necessity to create these new ways of thinking. Then all of the sudden people start looking over and say: 'Hey, they are actually doing something interesting, let's go take it.'”

(Schick, em De Hart, 2010: 54)

Sendo a música contemporânea, sem deixar o virtuosismo técnico de lado, focada em sensibilidades diferentes da música romântica, como sensações de ritmo e pulsação não familiares e função estrutural do timbre, as qualidades técnicas necessárias para executar esse tipo de repertório diferem das qualidades tradicionais.

Entre os instrumentos adotados amplamente pela música de concerto ocidental, no século XX, está a marimba, instrumento cujo nome deriva de duas palavras em Bantu: *rimba* (xilofone com uma única lâmina) e *ma* (grande número de objetos). Tem suas origens históricas ligadas ao Mali, Tanzânia e Congo (sec. XIII), e em seguida ao México e Guatemala (sec. XVI e XVII). Nos Estados Unidos, por volta de 1910, a empresa DEAGAN AND LEEDY começou a produzir marimbas inspiradas nos modelos da América Latina. Tais instrumentos eram utilizados em shows de comédia, ragtime e de música ligeira. Foi em 1947, com o *Concerto para Marimba e Vibrafone*, de Darius Milhaud, que o instrumento foi recebido com entusiasmo pela intelectualidade artística ocidental. No concerto foi introduzida uma nova técnica, nomeadamente a técnica para quatro baquetas. Várias escolas formaram-se, convencionando formas de segurar as baquetas, pedagogias e aplicações. Essa técnica, que inicialmente era utilizada apenas para formar acordes ou tocar de forma linear, porém com *double stops*, como no *Etude Op. 6, No. 9* (1948), de Clair Omar Musser (1901-1998), hoje é abordada com enorme independência entre as baquetas, como em *Khan Variations*, de Alejandro Vinao (1951), escrita em 2001. A marimba, fazendo uso da técnica de quatro baquetas, é atualmente utilizada em várias formações de música de câmara, além de possuir um repertório solo e de concertos a frente da orquestra extremamente vasto - e estamos falando de uma história que tem como ponto de partida a década de 40.

Utilizar quatro baquetas era inicialmente uma novidade e agora já é uma aplicação completamente institucionalizada. Poderia essa técnica, nos seus primeiros momentos, ter sido chamada de técnica expandida?

Hoje muito do que se tem como técnica expandida para percussão, como a utilização de *dead strokes* nas lâminas, mudança de região de toque nos instrumentos de pele e uso de arcos no vibrafone, são cruzamentos de técnicas já antes aplicadas a outros instrumentos. O *dead stroke* é parte da técnica convencionada do zabumba, instrumento brasileiro utilizado no baião e xote, a mudança da região de toque é parte da técnica do djembê, instrumento da África Ocidental, e os arcos são utilizados nos instrumentos de corda ocidentais.

Então, como abordar o conceito de técnica expandida para percussão? O que chamarei de técnica expandida ao longo deste trabalho serão procedimentos que alteram o “som puro,” isso é, a sonoridade padrão para a execução do repertório orquestral ou transcrições de música dos períodos Barroco, Clássico e Romântico, independente se são resultados de cruzamentos de técnicas de diferentes instrumentos ou novos métodos de interação.

Nesse contexto surgem perguntas tais quais: como abordar pedagogicamente a técnica instrumental para os instrumentos de percussão? Quais habilidades tornam tal músico (percussionista) eficiente?

A medida que os compositores começaram a escrever peças para percussão solo as necessidades sonoras desencadearam na utilização de múltiplos instrumentos arranjados em um setup (instalação instrumental). Para o percussionista o desafio de cada nova obra seria o de sentir-se confortável em assimilar uma nova geografia instrumental, pois cada peça para percussão múltipla solo utiliza um setup diferente.

Sobre a problemática da logística envolvida nas obras de percussão múltipla, Schick reflete:

“Imagine you are a pianist and in Mozart concerto 'middle C' is in the middle of the keyboard as usual, for the Brahms Quintet it is in the upper register and for Pierrot Lunaire in the bass. Replace 'middle C' with the word gong or cymbal or marimba and you have an idea of the logistical problems facing a multiple percussionist. One might develop expertise on each of the basic individual instruments such as vibraphone, timpani or snare drum, however percussion as a multiple-instrument is inevitably *sui generis*. The first step in learning a new percussion piece is always mastering a new multiple-instrument, and with it engaging the corollary of notation and choreography.”
(Schick, 2006: 18)

Sendo assim, obras que utilizam setups de múltiplos instrumentos e obras que utilizam técnicas expandidas tem algo em comum. Em ambos os casos o percussionista é convidado para um ambiente não familiar, onde o processo de construção da performance acontece a medida que ele lida com os objetos concretos (material) e as limitações físicas (possibilidades de execução).

Levando isso em conta, respondo, mesmo que parcialmente, a minha pergunta sobre qual habilidade torna um percussionista contemporâneo eficiente: essa habilidade seria a capacidade de rápida adaptação.

Além disso, o estudo de diferentes instrumentos, vindos de diferentes culturas e a exploração sonora em outros objetos cotidianos, aumenta o leque de ferramentas que o percussionista, e conseqüentemente o compositor, tem ao seu dispor.

No século XX houve uma grande mudança no pensamento composicional musical, e nos anos pós-guerra a necessidade de renovação tornou-se ainda mais forte. Essa transformação demanda, dos instrumentistas, uma capacidade de aprendizagem mais abrangente e adaptável a novas interações com o instrumento. Prova disso é o desenvolvimento da *Musique Concrète Instrumentale*, um estilo musical que liberta o instrumento e o instrumentista do peso histórico de sua relação.

2.3 Musique Concrète Instrumentale

O termo *Musique Concrète Instrumentale* foi criado pelo compositor alemão Helmut Lachenmann (1935) para caracterizar uma direção estética, utilizada por ele, onde instrumentos musicais tradicionais são tocados de forma não tradicional. Em conversa com Gene Coleman (Lachenmann,

2008), o compositor brinca com as palavras em alemão para ensinar (*lehren*) e esvaziar (*leeren*). Na busca de aprender mais sobre sua própria autenticidade, Helmut Lachenmann optou por apagar, de certa forma, a tradição da técnica instrumental que conhecia.

A ideia da *Musique Concrète Instrumentale* é ouvir a energia imediata liberada ao produzir-se um som, um instante que, em música, normalmente é escondido. No repertório clássico, por exemplo, o som da tomada de ar de um clarinetista não é algo priorizado, muito pelo contrário, é um som que de certa forma deve ser banido do momento da performance, somente o som puro do instrumento é aceito. Esses “acidentes”, para Lachenmann, são tratados como materiais musicais.

“The production and the mechanical properties of a sound are valued above the sound itself. Long-established instrumental performance practice is left behind, and Lachenmann cultivates what had been regarded as extra-musical sounds, mistakes, mishaps and accidents. He purifies the impure, and refines and defines a wide range of noises, drawing, in endless variations.”
(Orning, 2012: 14)

O termo de Lachenmann foi inspirado na técnica de Pierre Schaeffer (1910-1995), compositor francês conhecido por ser o pioneiro da *Musique Concrète*. A técnica de Schaeffer, desenvolvida em 1948, distancia-se da tradição musical clássica que, de acordo com ele, parte de algo abstrato como a notação musical para só depois, no momento da performance, se tornar som concreto. O processo da *Musique Concrète* começa pegando em algo concreto, como sons gravados, existentes no mundo real, que depois são sujeitos a abstração e estruturação musical, invertendo assim o processo tradicional de composição.

Ao contrário de Schaeffer, Lachenmann evita sons gravados. Para o compositor alemão o som vindo de um autofalante desconecta-se da ideia de poder dos sons acústicos que defende.

“Thirty-five years ago, electronic music was for me uninteresting because what you hear is voltage all through the same membrane of a loudspeaker. A loudspeaker is a totally sterile instrument. Even the most exciting sounds are no longer exciting when projected through a loudspeaker.”
(Steenhuisen, 2004: 10)

Lachenmann adaptou a técnica para o uso, não com *objets musicaux* eletrônicos, mas com instrumentos musicais acústicos, desenvolvendo uma série de técnicas para diversos instrumentos e criando um enorme leque de sons que utiliza em suas composições.

Em sua obra para violoncelo solo, *Pression*, escrita em 1969, tida como uma das primeiras obras em que introduz o conceito da *Musique Concrète Instrumentale*, Lachenmann pede ao instrumentista que execute diversos procedimentos, tais como apertar, pressionar, empurrar, deslizar, bater e golpear várias partes do instrumento. Sobre esta obra, Tanja Orning comenta:

“In this respect, we can say that Lachenmann has liberated not only the sounds, but also the instrument and the performer from the weight of the history of the cello. On the one hand, this can be seen as a strategy similar to Schaeffer’s abstraction of the sound source in order to create something new.”
(Orning, 2012: 15)

O cerne desta técnica composicional é a demonstração da fonte sonora e suas qualidades físicas e materiais, no caso, a fonte é o próprio instrumento musical.

“...one hears under what conditions, with what materials, with what energies, and against what (mechanical) resistances each sound or noise is produced.”
(Lachenmann, em Griffiths, 1995: 198)

Pierre Schaeffer já havia sugerido uma nova abordagem instrumental em seu livro *Traité des objets musicaux* (1966). Nessa obra ele aponta aspectos correlativos da música como: a tendência à abstração (estruturas), a aderência ao concreto (possibilidades físicas instrumentais) e faz também uma crítica à notação musical tradicional.

“Assim, cada instrumento, mesmo e sobretudo ocidental, não deveria mais ser limitado à notação estereotipada que regula a sua harmonia. É preciso reconhecer o seu aspecto concreto, apreciar as 'regras do jogo' que marcam sua extensão e os limites, o grau de liberdade proporcionado ao executante.”
(Schaeffer, 1966: 56)

Esse conselho foi bem aplicado pelo compositor alemão. A revolução de Lachenmann reinventou a técnica instrumental a partir do momento em que ele não sentiu-se na obrigação de dar continuidade ao cânone de relação entre o instrumento e o instrumentista. O resultado é uma música nova, viva, onde o ouvinte não se fixa apenas na superfície de uma nota, mas nas profundezas das condições em que cada som é concebido.

“I am working with the energetic aspect of sounds. The *pizzicato* note C is not only a consonant event in C major or a dissonant event in C-flat major. It might be a string with a certain tension being lifted and struck against the fingerboard. I hear this as an energetic process. This way of perception is normal in everyday life. If I hear two cars crashing – each against the other – I hear maybe some rhythms or some frequencies, but I do not say 'Oh, what a interesting sounds!' I say, 'What happened?' The aspect of observing an acoustic event from the perspective of 'What happened?', this is what I call *musique concrète instrumentale*.”
(Steenhuisen, 2004: 9)

3. Mourning Dove Sonnet

Christopher Deane: Mourning Dove Sonnet (1983)

Christopher Deane, norte americano, nasceu em 11 de dezembro de 1957, em Winston-Salem, Carolina do Norte. Seus estudos como músico passaram principalmente pela prática interpretativa dos instrumentos de percussão. Ele tirou cursos de performance pela University of North Carolina School of Arts e pela Cincinnati College-Conservatory of Music. Como percussionista ou timpanista passou por várias orquestras e agrupamentos de câmara norte-americanos, como: Dallas Wind Symphony, Greensboro Symphony, North Carolina Symphony, Boston Pops, Cincinnati Symphony, Dallas Symphony, Detroit Symphony, Ft. Worth Symphony, Minnesota Orchestra, Spoleto Festival Orchestra, Utah Symphony, Virginia Symphony, Percussion Group Cincinnati, Aeolian Chamber Players, Mallarme Chamber Players e Philidor Percussion Group. Atualmente é o chefe de naipe de percussão da Las Colinas Symphony Orchestra e timpanista na East Texas Symphony Orchestra, além de professor de percussão na University of North Texas College of Music. Deane estudou composição com Sherwood Shaffer, Robert Ward, Charles Fussell e Ben Johnston. Já recebeu numerosas encomendas de obras pela Percussive Arts Society, University of Oklahoma, University of Kentucky, University of North Carolina, Smith Publications, Berklee College of Music e Louisiana State University. Foi-lhe atribuído o primeiro prêmio no PAS Composition Competition, em 1982, pela obra *Etude for a Quiet Hall* para marimba solo e o segundo prêmio, no mesmo concurso, em 1992 pela obra *Three Shells*, também para marimba solo.¹

Influenciado pela sua própria prática como instrumentista, Deane possui uma vasta obra para os instrumentos de percussão, tanto a solo como para música de câmara. O tratamento técnico dado aos instrumentos em suas obras é o de um profundo conhecedor. Nos solos de marimba mencionados acima, ele utiliza a técnica convencional, porém aplicada de uma forma bastante original. Em *Etude for a Quiet Hall* Deane mescla tremolos nas vozes interiores (baquetas 2 e 3) com ataques nos baixos e sopranos (baquetas 1 e 4), criando ilusões de notas sustentadas por grande parte da obra. Em *Three Shells* faz uso extenso de apogiaturas, tanto no sentido descendente quanto ascendente, executadas por duas baquetas na mesma mão.

Para preparar essas obras o percussionista precisa ser bem treinado na técnica instrumental convencional, porém elas não apresentam interações ou procedimentos voltados para uma exploração mais profunda do timbre. Já em suas obras para vibrafone solo, *Mourning Dove Sonnet* (1983), *The Apocryphal Still Life* (1996) e *Dis Qui Etude* (2004), o tratamento técnico voltado para a exploração desta área já se expande de forma considerável.

¹ Referência bibliográfica extraída de <https://music.unt.edu/faculty-and-staff/christopher-deane>

Em *The Apocryphal Still Life* o compositor propõe que, com duas baquetas em uma mesma mão, o percussionista simultaneamente abafe a lâmina e toque ritmos, além de utilizar um movimento semelhante para produzir harmônicos com uma só mão. Para *Dis Qui Etude*, Deane projetou uma baqueta feita a partir de madeira usada para misturar tintas de parede. O percussionista deve então tocar no vibrafone com diferentes faces da baqueta e em diferentes ângulos, utilizá-la como um arco nas bordas da lâmina, além de aplicar toda a extensão da mesma para executar acordes de *clusters*.

As técnicas utilizadas em *Mourning Dove Sonnet* serão tratadas aqui de forma mais aprofundada.

Nas notas da partitura de 1983, Deane escreveu: “*This piece is for solo vibraphone, using techniques that are unique to the instrument.*”² Em *Mourning Dove Sonnet*, Deane aplica tanto a técnica convencional como procedimentos não ortodoxos diversos: utilização de arcos, extração de harmônicos, glissandos reais nas lâminas (*pitch bending*), além de preparar o instrumento com um abafador.

O primeiro desafio do percussionista ao iniciar a preparação da obra é aprender a lidar com arcos e baquetas na mesma mão, objetos que irão ao longo da obra comportar-se de maneiras totalmente diferentes.

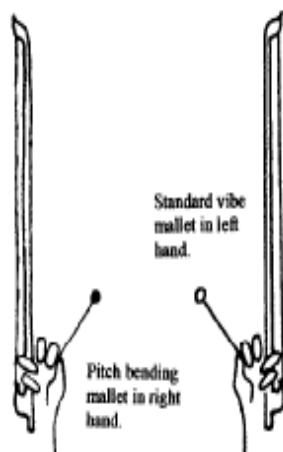


Fig. 1: *Mourning Dove Sonnet*, notas de performance da partitura de 1983.

Necessariamente o percussionista deve ser treinado em uma escola técnica de quatro baquetas: Musser, Stevens, Burton ou Tradicional. Cada uma das escolas tem suas características próprias e encaixar os arcos no lugar das baquetas pode ser um desafio maior para umas do que para outras, porém é possível fazê-lo com qualquer uma delas. Encontrar a melhor forma de posicionar os arcos passa por levar em conta a sua grossura, extensão, peso e perceber bem o ponto de equilíbrio do mesmo.

Utilizar um arco muito grosso pode ser um problema para as técnicas que cruzam as baquetas (Tradicional e Burton), porém nas técnicas que as

2 Notas de Performance na partitura de *Mourning Dove Sonnet* 1983.

baquetas são sustentadas de forma mais independente (Musser e Stevens) isso não é um desafio. De maneira geral, arcos que sejam muito longos apresentam dois problemas, independente da escola técnica utilizada: o ponto de equilíbrio fica mais longe do local onde o percussionista pode segurar e, à medida em que a peça segue e as mãos se movem horizontalmente no instrumento, arcos muito longos são obstáculos que limitam a movimentação, principalmente nos saltos.

Na partitura Deane utiliza a notação padrão para arcos utilizada pelos instrumentistas de corda (arcadas para cima e para baixo), porém nas notas da partitura, revisada em 2002, ele afirma que tais indicações são dadas baseadas nas primeiras performances da peça feitas pelo próprio compositor, e que elas podem ser mudadas para adequarem-se às necessidades de cada percussionista que queria preparar a obra.



Fig. 2: *Mourning Dove Sonnet*, compasso 38.

No exemplo acima (Fig. 2) podemos ver o compasso 38 de *Mourning Dove Sonnet*, nesse momento o percussionista tem arcos nas posições 1 e 4, uma baqueta de vibrafone na posição 2 e uma baqueta dura (borracha ou nylon) na posição 3. Neste compasso os arcos não são utilizados, as notas são todas percutidas pela baqueta que está na posição 2 (mão esquerda) e a baqueta da posição 3 (mão direita) faz o pitch bending nas notas Ré, Sol, Mib, Sol (oitava acima do anterior) e Láb. O salto no final do compasso de Fá# para Láb deve ser bem sincronizado com o pitch bending anterior da nota Sol. A mão direita deve então desviar-se rapidamente, liberando passagem para a mão esquerda fazer o salto. Arcos muito longos ou muito pesados diminuem a agilidade necessária para uma boa execução desse excerto.

Outro fator importante em relação aos arcos é o ângulo que ele será friccionado contra a lâmina.

“Concerning specific bowing techniques, it is best for a performer to place the bow perpendicular to the outer edge of the vibraphone bar at an angle of 90° [...] This angle will offer the greatest success in exciting the bar to a point of maximum vibration and resonance.”
(Smith, 2008: 16)

O ângulo de 90° é a forma de excitar a lâmina ao máximo de sua capacidade de vibração de forma mais eficiente, como afirma Joshua Smith, porém, por motivos interpretativos, nem sempre esse seria o tipo de som ideal. Para uma condução melódica mais leve, por exemplo, essa forma de execução pode ser demasiada sonora.

Bons momentos na obra para utilizar os arcos em 90° são os efeitos de *tape reverse*, que aparecem pela primeira vez no compasso 39 da obra (Fig. 3).



Fig. 3: *Mourning Dove Sonnet*, compasso 39.

Nesse procedimento o arco fricciona a nota que cresce em intensidade rapidamente, então subitamente o movimento do arco é interrompido e com a crina ainda em contato com a lâmina o som é abafado repentinamente. Nas palavras do compositor: "*A sound that imitates an electronic effect of plating sounds backward on a tape recorder...*"³

Vários fatores determinam a qualidade do som produzido pelos arcos. A tensão da crina se for demasiada produz um timbre mais arranhado da lâmina, a pressão que se faz contra a barra também, se for muito grande, compromete o som no mesmo sentido. A quantidade e qualidade da resina aplicada na crina e, por fim, a humidade do ar são todos fatores que modificam a eficiência dos arcos. Deane sugere que o percussionista limpe sempre com cuidado a crina e passe pouca resina antes da performance para melhor eficácia da técnica.

Os sons harmônicos são utilizados na peça de forma a construir linhas melódicas junto com os arcos. Para extrair os harmônicos o percussionista deve posicionar o dedo com pouca pressão no centro da lâmina e então utilizar o arco na mesma.

Ao contrário de outros instrumentos, como a guitarra, onde o som harmônico é a nota uma oitava acima da excitada, no vibrafone a nota resultante soa duas oitavas acima da fundamental.

Deane utiliza esses sons, em alguns momentos, para aumentar a extensão do instrumento, criando linhas melódicas entre sons harmônicos e notas reais. Nesse tipo de trecho sugiro que o ângulo do arco seja inferior a 90°, para que estas notas timbrem melhor com os harmônicos. O ângulo inferior a 90° produz um som mais fino, menos presente da nota. O harmônico também soa menos presente em relação as notas reais devido a lâmina estar dividida a metade. Para criar uma melhor unidade melódica a sonoridade dos harmônicos e das notas reais deve ser a mais aproximada possível.

3 Notas de Performance na partitura de *Mourning Dove Sonnet* 1983.



Fig. 4: *Mourning Dove Sonnet*, compassos 23 a 28.

O trecho representado na figura 4 é um exemplo de como o compositor utiliza notas reais e sons harmônicos para construir uma linha melódica. Como os harmônicos no vibrafone soam duas oitavas acima, as notas Síb, Lá, Láb, Sol, Solb e Fá soam todas na mesma oitava, fazendo uma descida cromática perfeita.

Outro momento onde Deane utiliza uma descida de meio tom é no compasso 35 (Fig. 5), de Sol para Fá. Aqui o harmônico funciona como uma ferramenta para crescer a extensão do vibrafone. A nota sol duas oitavas acima da indicada na partitura extrapola a extensão original do vibrafone (que termina no Fá 5).



Fig. 5: *Mourning Dove Sonnet*, compasso 35.

Utilizar diferentes ângulos para os arcos é tanto uma forma de ter mais ferramentas tímbricas como dinâmicas. No compasso 32 (Fig. 6) a nota Síb cresce para o próximo compasso, que segue com as tercinas em forte. Para fazer um crescendo com mais impacto o percussionista pode começar a excitar a nota com o arco em um ângulo inferior a 90° e mover para 90° para que a nota cresça. Esse tipo de variação nos arcos é uma forma de enriquecer expressivamente a interpretação da obra.



Fig. 6: *Mourning Dove Sonnet*, compassos 32 e 33.

A sonoridade do pitch bending no vibrafone aparece pela primeira vez, em música publicada, na obra *Madrigals, Book I* de George Crumb (1929), de 1965. Em *Mourning Dove Sonnet*, diferente da obra de Crumb onde a técnica é utilizada de forma mais esporádica, o pitch bending percorre toda a peça concebendo-lhe uma sonoridade ímpar.

A diferença do pitch bending para os glissandos, normalmente utilizados no vibrafone e em outras obras para instrumentos de lâminas de percussão, é que ele baixa a afinação de uma única lâmina em quase meio

tom, passando por todas as frequências intermédias, enquanto os glissandos são uma sucessão de notas diatônicas geradas pela baqueta sendo deslizada sobre o teclado. O pitch bending é semelhante ao glissando ou portamento em instrumentos de corda sem traste, como o violino e o contrabaixo, e o glissando diatônico no vibrafone se assemelha a mesma técnica quando executada no piano ou no cravo. Para produzir esse resultado, o percussionista deve posicionar uma baqueta dura, de borracha ou nylon, no ponto nodal da lâmina (sobre a corda que sustenta as lâminas) e percuti-la com uma baqueta de vibrafone ou excitá-la com o arco. Em seguida, pressionando a baqueta dura contra a lâmina, ele deve desliza-la para fora do ponto nodal em direção ao centro da barra.

Nas notas da partitura Deane diz que *"pitch bending can be one of the most demanding technical aspects of the piece."*⁴ A escolha da baqueta ideal para o procedimento é fundamental. Devido a grande pressão que ela sofre, é aconselhado que seu cabo seja de rattan ao invés de madeira. O rattan, sendo um material mais flexível, absorve melhor a pressão e não oferece o risco de partir-se, como a madeira. A cabeça da baqueta pode ser de borracha dura ou nylon, cada tipo tem seus prós e contras. No caso da borracha o material não provoca muito ruído ao ser posicionado com cuidado no ponto nodal, porém como Joshua Smith pondera:

"With a hard rubber mallet, the density and material of the mallet head could absorb the vibrations of the smaller bars on the higher end of the vibraphone, thus decreasing the amount of time a bar can resonate. The risk therein lies in the note's vibration terminating before the effect of a pitch bend is achieved."
(Smith, 2008: 24)

Com a baqueta de nylon isso não é relevante, pois ela absorve pouco da vibração sendo eficiente em qualquer registro do instrumento. O desafio é posicioná-la sem causar ruído. Deane, nas notas da partitura reeditada em 2002, sugere a utilização de algum material (feltro ou um pequeno retalho de tecido) na ponta da baqueta para minimizar o impacto e, em seguida, rolar a baqueta para a parte desprotegida para atingir o pitch bending.

"To minimize contact, a small circle of a soft material such as moleskin may be placed at the top of the mallet to provide an arrival point. Once on the bar, the performer rolls the mallet head of the soft area to the exposed mallet head material and activates the note bend."
(Deane, 2002)

4 Notas de Performance na partitura de *Mourning Dove Sonnet* 1983.



Fig. 7: *Mourning Dove Sonnet*, compassos 40 a 43.

No compasso 42 (Fig.7) o compositor pede para que um abafador seja colocado sobre o registro grave do vibrafone, nas notas Fá, Sol, Lá e Sí. O objetivo é que escutem-se as notas quando percutidas, mas que sua ressonância seja comprometida. Nas palavras de Deane, com o abafador o vibrafone deve soar “*similar to a marimba, providing a non sustained ostinato for the sustaining uper notes.*”⁵

As técnicas expandidas utilizadas por Christopher Deane em *Mourning Dove Sonnet* são ferramentas para criar diversidades tímbricas, porém são totalmente integradas em uma linguagem melódica, como bem observa Smith.

“Deane does not include extended performance techniques as mere special effects, but completely integrates them into the melodic and harmonic language.”
(Smith, 2008: 26)

Essa obra foi a primeira para vibrafone solo a integrar, de forma tão eficiente, técnica expandida com uma linguagem musical claríssima, e isso a torna uma pérola no repertório para percussão solo. Entre os anos de 1982 e 1989, Deane lecionou junto com George Crumb no Bowdoin International Music Festival, em Brunswick, Maine (Estados Unidos), e foi entre esses anos que Deane apresentou a obra a Crumb, que em sua entrevista a Chris Deviney feita em 1990 comenta sobre suas impressões da obra.

“...one of the greatest vibe pieces I've ever heard... astonishing piece.”
(Deviney, 1990: 62)

5 Notas de Performance na partitura de *Mourning Dove Sonnet* 1983.

4. Arquitecturas de la Sombra

José María Sánchez-Verdú: Arquitecturas de la Sombra (2005)

José María Sánchez-Verdú é compositor, musicólogo e diretor orquestral espanhol, nascido em Algeciras, Andaluzia, no ano de 1968. Seu extenso currículo começa pela sua formação que inclui o Real Conservatório Superior de Música de Madrid e a Musikhochschule Frankfurt. Teve aulas de regência com G. Asensio e A. Tamayo e composição com Hans Zender e Franco Donatoni. Sua música já foi tocada por inúmeros agrupamentos e orquestras entre eles: Ensemble Modern, MusikFabrik, Ensemble Mosaik, Ensemble Recherche, KNM Berlin, Kaleidoskop Solistenensemble, Österreichisches Ensemble für Neue Musik, Konzerthaus Orchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Bayerischer Rundfunk, Hamburger Philharmoniker, Stuttgart Radio Orchestra, Finnish Radio Orchestra, Orquestra de la Suisse Romande, Luzerner Sinfonieorchester, Orquesta Nacional de España além de ter sido apresentada em vários festivais como: Ultraschall Berlin, ECLAT Stuttgart, MärzMusik Berlin, Münchener Biennale, Musica Viva Munich, Ars Nova Donaueschingen, Schleswig Holstein Musikfestival, Beethoven Festspiele, Musicadhoj Madrid, Wien Modern, Salzburg-Biennale, Musica Nova Helsinki, Ars Musica Bruxelles, Warchau Autumn Festival, la Biennale di Venezia entre outros. Seus projetos com música teatral foram apresentados em Staatsoper Berlin, Deutsche Oper Berlin, Luzerner Theater, Münchener Biennale, Teatro Real Madrid, Teatro da Zarzuela, Theaterhaus Stuttgart, Teatro Colón em Buenos Aires e em festivais ao redor do mundo (Hamburgo, Veneza, Granada, Buenos Aires, Cairo). Foi ganhador de prêmios internacionais em Frankfurt no ano de 1999 (Kompositionspreis der Junge Deutsche Philharmonie), Munique em 2000 (Ernst-von-Siemens-Musikstiftung), Wuppertal 2001 (Prêmio da Bienal Bergische), Madrid em 2003 (Prêmio Nacional de Música) e Bemberg em 2014 (Prêmio de excelência artística Villa Concordia). Foi compositor em residência no Jünger Künstler Festival Bayreuth (2003), Carinthischer Sommer Festival 2005, Festival de Música Contemporânea de Lima (Perú, 2007), Ostertöne Festival (Hamburg), SchlossMediale Werdenberg (Switzerland, 2012). Como maestro trabalhou com diferentes grupos e orquestras na Alemanha, Espanha, Suíça, Austria, Polónia, Argentina, Peru e Egito. Entre 1991 e 1996 Sánchez-Verdú foi professor de contraponto no Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, em 2001 assumiu como professor de composição em Dusseldorf (Robert-Schumann-Hochschule), em 2008 professor de composição em Saragossa (Conservatorio Superior de Música de Aragon) desde 2011 é professor de composição em Dresden (C. M. von Weber Musikhochschule), em 2014 foi chamado como professor convidado de composição na Hochschule für Musik, Theater und Medien em Hannover. Já foi convidado para palestras e aulas em muitos lugares como: IEMA-Ensemble Modern Academy, la Biennale di Venezia, Sibelius Academy Helsinki, Musikhochschule of Munich, Bremen e Frankfurt, UdK Berlin, Warsaw Autumn Festival. Tem

obras gravadas por Kairos, Col-legno, Verso, Columna Musica, Harmonia Mundi e suas partituras são atualmente publicadas pela Breitkopf & Härtel.⁶

Antes de *Arquitecturas de la Sombra*, Sánchez-Verdú já havia escrito duas obras para percussão: *Refranh*, em 2002, para 5 percussionistas e *Refranh II*, em 2003, para percussão solo, encomenda da Instituto Valencia de Música para o 25º aniversário do festival de música contemporânea Ensems.

O ciclo de “Arquitecturas” é composto por obras que relacionam-se por algum tipo de material ou reflexões comuns, no caso deste ciclo, o próprio título sugere a sua dimensão estrutural (Quesada, 2006: 21).

A primeira obra da série é *Arquitecturas de la ausencia* em quatro andamentos, de 2002-03 (para oito cellos), seguida por *Arquitecturas de la memoria* (para quarteto de cordas) e *Arquitecturas del silencio* (para acordeón solo), ambas compostas em 2004. Em 2005 o solo de percussão *Arquitecturas de la sombra* (para marimba, tam-tam, dois gongos, lastra, bombo e crótalos arranjados e um setup), dedicado e estreado pelo percussionista Martin Grubingen, é a segunda obra solo do ciclo, seguida pela obra para ensemble *Machaut-Architekturen*, de 2003-05, *Arquitecturas del límite*, em 2005-2013 (também para ensemble misto), *Arquitecturas del eco*, em 2007-08, para 3 percussionistas, que foi uma obra encomendada pelo grupo de percussão espanhol Neopercusión, *Arquitecturas de espejos*, em 2008 (para duo de acordeóns) e, finalmente, *Arquitecturas del vacío*, em 2009 (para ud' e orquestra).

A intenção do compositor ao escolher o setup de *Arquitecturas de la Sombra* foi de criar uma paisagem sonora íntima e ritual.

“I wanted to create something like a very intime ritual, a landscape with very soft and poetrycal sounds, a reflexion about sound, silence, and shadow as musical categories.”
(Sánchez-Verdú, 2016: Anexo)

As secções de *Arquitecturas de la Sombra* são formalmente separadas por suas diferentes indicações metronómicas. Na primeira parte (semínima 60) os instrumentos do setup são divididos em personagens sonoros distintos: notas isoladas, para os gongos e tam-tams, notas repetidas, para bombo e marimba, e notas simultâneas, na marimba com o gongo e no bombo com o tam-tam.

Notas repetidas são um elemento recorrente na música de Sánchez-Verdú e caracteriza os seus ostinatos rítmicos. De acordo com Quesada, foram “*aprendida según la crítica en modelos de Bartók y Messiaen*” (Quesada 2006: 6). O compositor comenta na introdução da partitura de sua obra para ensemble *Im Rauschen der Stille*, escrita entre os anos de 1998 e 1999:

“Ante el material musical de la pieza se podría hablar de minimalismo, pero minimalismo em su sentido y significado original: la obra parte de la economía de medios y de la repetición como principios constructivos.”
(Sanchez-Verdú, 1999)

Ainda nesta primeira secção da música é onde aparece um material escalar ascendente e um material melódico em dente de serra (que sempre recomeça do registro grave) muito característico nas obras para percussão solo de Franco Donatoni (1927-200) (*Omar*, de 1985, para vibrafone solo e *Mari*, de 1992, para marimba solo). Esse material conduz para a segunda secção da peça (semínima 56), onde a música se abre para notas longas nos gongos, lastra e crótalos.

Na terceira secção (semínima 73), o material melódico ascendente reaparece, mas desta vez cobrindo uma maior amplitude de dinâmica e extensão, onde notas isoladas no registro agudo da marimba sobressaem ao material melódico em piano e pianíssimo no grave. O autor deste trabalho recomenda o uso de baquetas double tone (baquetas que soam macias em uma dinâmica fraca e duras em dinâmicas mais fortes) para a execução deste trecho, pois com essas baquetas torna-se mais clara a diferenciação dos materiais propostos pelo compositor.

A quarta secção da música (semínima 60) é caracterizada por notas repetidas que tem o seu timbre transformado gradativamente através de abafamentos, e o último momento (semínima 56) é uma espécie de coda que termina com a afirmação em fortíssimo (intencional) da nota germinal: Dó. Na partitura Sánchez-Verdú propõe que algumas dinâmicas representem a intensidade da ação e não necessariamente a dinâmica resultante. Isso mostra a preocupação do compositor com relação ao aspecto visual da performance, como bem aponta Germán Quesada.

“La música instrumental 'pura' de Sánchez-Verdú nunca há renunciado a la potencia expresiva del gesto físico del intérprete y de su movimiento escénico, asumiendo las connotaciones dramáticas que éstos conllevan y el impacto sobre el oyente...”
(Quesada, 2006: 30)

Em entrevista com o autor deste trabalho, Sánchez-Verdú comenta a cerca da gestualidade em performances de percussão.

“There is a very interestig relationship between body and sound, between motion and space. At the end everything is also linked to the idea of (spatial) energy.”
(Sánchez-Verdú, 2016: Anexo)

A importância do timbre para Sánchez-Verdú passou por uma transformação ao longo de sua carreira. Em uma fase inicial, como em sua primeira obra coral *Libera me*, concluída em 1991, Sánchez-Verdú pede para o coro aplicar a técnica vocal própria da interpretação polifônica clássica, com vibratos particulares dessa estética (Quesada, 2006: 7).

Na fase seguinte suas reflexões aprofundaram-se mais nos aspectos tímbricos.

“El avance hacia una mayor atención al aspecto tímbrico em la composición instrumental y hacia un control formal más riguroso, derivado de la opción radical por essa economía de material temático...”
(Queseda, 2006: 7)

“A part of my work is looking for timbrical and different sounds. Some times I can speak about techniques from other musical cultures. The question is the possibility of working with other possibilities of 'aura' of the traditional instruments, it means: they can sound different, not only in a traditional and historical way.”
(Sánchez-Verdú, 2016: Anexo)

As reflexões sobre o timbre levam a questionamentos da relação entre os sons musicais aceitos e a fisicalidade de sua produção, o que compartilha, em parte, com o conceito de *Musique Concrète Instrumentale* de Lachenmann.

“Una pieza como el sexto microludio, fechado em Madrid em abril de 1996, abre las puertas a nuevos horizontes de comprensión del hecho sonoro: la frontera entre sonido 'musical' plenamente configurado y la pura fisicidad de su producción – lo que em outras situaciones llamaríamos 'ruido'.”
(Queseda, 2006: 8)

Nas palavras do compositor.

“De todas maneras al componer sigo la máxima de crear siempre nuevos instrumentos, aunque sean los acústicos tradicionales.”
(Sánchez-Verdú, em Irizo 2004)

Em *Arquitecturas de la Sombra*, Sánchez-Verdú propõe diferentes formas de interação com os instrumentos. Como podemos ver abaixo, logo no primeiro compasso da obra (Fig. 8) a orientação é de deslizar, em movimentos circulares, uma baqueta macia sobre o bombo, gerando uma constante sonora similar a um ruído branco.

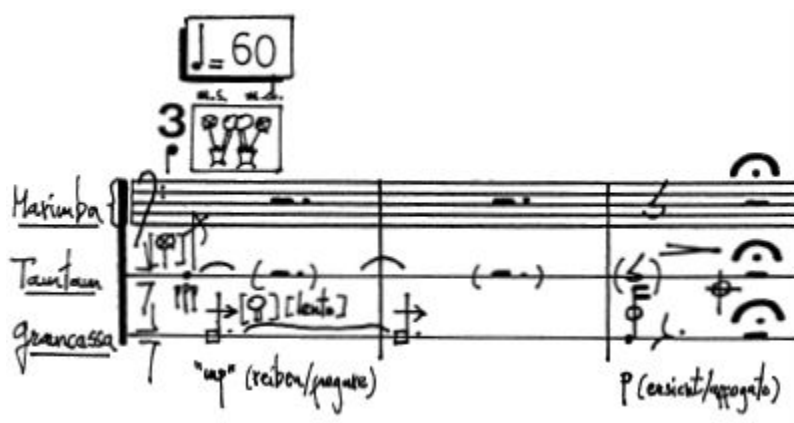


Fig. 8: *Arquitecturas de la Sombra*, compassos 1 a 3.

As dinâmicas nesse caso são controladas pela velocidade do movimento e pela pressão da baqueta sobre a pele, onde maior velocidade e pressão geram maior intensidade. Essa sonoridade na primeira parte da música ter um aumento de intensidade gradual, sendo assim, é desta forma que o percussionista deve controlar as dinâmicas propostas pelo compositor.

O ato de raspar também é indicado com superball, baqueta de borracha própria para produzir sons harmônicos, no bombo, tam-tam, lastra e marimba.



Fig. 9: *Arquitecturas de la Sombra*, compassos 11 a 14.

A superball no bombo (Fig. 9) quanto mais perto da borda do instrumento, extrai uma maior quantidade de harmônicos agudos, enquanto que no centro extrai maior quantidade de harmônicos graves. A pressão da superball controla também a altura e a dinâmica dos harmônicos. A superball é uma baqueta especial, originalmente criada para sacar esse tipo de som. O que torna uma interação expandida com esse objeto é utilizá-lo para percutir como uma baqueta normal. Isso acontece no final da primeira secção da música.



Fig. 10: *Arquitecturas de la Sombra*, compassos 57 a 59.

Por isso a escolha da baqueta superball é de extrema importância. Ela deve ser grande e pesada o suficiente, para funcionar no contexto acima (Fig. 10), e ainda assim ser compatível com os outros instrumentos onde irá desempenhar o seu papel original de raspagem.

Outro gesto de raspagem encontrado na peça acontece com baqueta metálica no gongo Eb, como podemos ver no compasso 117 (Fig. 11).



Fig. 11: *Arquitecturas de la Sombra*, compassos 116 e 117.

O exemplo acima (Fig. 11) também mostra no compasso 116 um outro procedimento aplicado na obra, o vibrato nos crótalos que é atingido quando o percussionista agita a mão verticalmente (movimentos rápidos) sobre o instrumento após ele ter sido percutido por uma baqueta metálica.

Há diferentes formas de interrupção de ressonância em *Arquitecturas de la Sombra*, o mais comum sendo o dead stroke, que é representado na figura abaixo (Fig. 12) com a nota com um quadrado sobre a haste. As notas com círculos na haste são tocadas com uma baqueta sobre a outra, que permanece pressionada em contato com a superfície do instrumento em questão. Esse efeito também é utilizado no bombo já no compasso 3 (Fig. 8) e, neste caso, a pressão da baqueta sobre a pele também controla a altura da nota.



Fig. 12: *Arquitecturas de la Sombra*, compassos 45 a 48.

Outra forma de abafamento na marimba acontece na quarta secção da obra, onde notas repetidas vão tendo a sua ressonância cortada (Fig. 13). Isso pode ser feito de duas formas. Em ambas o ritmo escrito é executado apenas por uma mão, mas o abafamento pode ser feito com a outra mão segurando a lâmina ou com a outra baqueta pressionando a lâmina. O autor deste trabalho optou por utilizar a mão para segurar a lâmina e ainda, a medida que o abafamento cresce, muda a região toque para a borda da lâmina, para expressar mais a mudança de timbre proposta pelo compositor. Mudança de regiões de toque acontece em todos os outros instrumentos do setup durante a obra, tanto de forma gradual quanto notas isoladas no centro ou na borda.

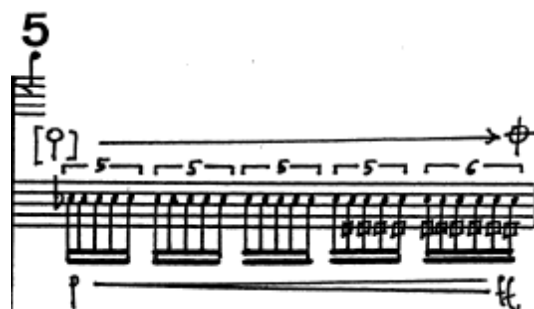


Fig. 13: *Arquitecturas de la Sombra*, compasso 110.

Sánchez-Verdú explora novas técnicas em diversos tipos de instrumentos ocidentais, não só em percussão, mas em instrumentos de cordas, madeiras e metais também. Modos de extinção de ressonância e diferentes tipos vibratos são sugeridos tomando em conta a fisicalidade de cada instrumento e as mais diversas possibilidades de interação com o objeto em questão.

“En el terreno de la investigación tímbrica, la inventiva de Sánchez-Verdú saca el mejor partido de las posibilidades más recónditas de cada instrumento, cuyas características propias de emisión del sonido, ya sea la mayor o menor presencia de aire y el sonido de las llaves en los instrumentos de viento, ya la presión, velocidad del arco y zona de ataque en los de cuerda y los diferentes tipos de percusión posibles, son sistemáticamente explotadas, así como las diversas sordinas y modos de extinción de la resonancia; también es habitual el uso de gradaciones de *vibrato* muy matizadas, desde el microtrino hasta el *vibrato* amplio, y de sonidos multifónicos, i.e., la emisión de varios sonidos simultáneos en el viento por medio de digitaciones específicas y en la cuerda por sobrepresión de arco.”
(Queseda, 2006: 26)

A música de Sánchez-Verdú possui um caráter sinestésico muito pronunciado. A maneira como o compositor associa sua música a formas plásticas encontradas tanto nos quadros de Paul Klee quanto de outros artistas, e ainda em “*formas escultóricas o imágenes de bloques de material trazados o dispuestos de forma repetitiva y continuo pero irregular...*”⁷, dão corpo a uma sensação sinestésica intensa na percepção de suas obras. Em *Arquitecturas de la Sombra*, o próprio título sugere algum tipo de visualidade, e a forma como as sonoridades são claramente organizadas e encadeadas pode, de fato, remeter a diferentes formas plásticas. Através de tais abstrações Sánchez-Verdú alcança uma sonoridade diversificada que, junto com o rigor estrutural, torna a sua música uma porta para novas possibilidades acústicas.

“...la música no se impone al hombre: se abre como posibilidades... y la experiencia sonora se hace algo no unívoco sino múltiple, de infinitas facetas y matices siempre nuevos.”
(Sánchez-Verdú, 1999: 12-13)

7 Programa de Sala da estréia da obra *Abyad-kamoon* (2005)

5. Interieur I

Helmut Lachenmann: Interieur I (1965)

Helmut Lachenmann nasceu no dia 27 de novembro de 1935 em Stuttgart, Alemanha. Entre os anos de 1955 e 1958 estudou composição com Johann Nepomuk David e piano com Jürgen Uhde na Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart e entre os anos de 1958 e 1960 composição com Luigi Nono em Veneza. Em 1965 Lachenmann estudou no Instituut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek na Universidade de Gent, onde compôs sua única obra publicada para tape: *Szenario*. Após esse período seu foco caiu principalmente sobre a música instrumental pura. Já recebeu diversas homenagens e prêmios pela sua obra incluindo Kulturpreis für Musik (Munique, 1965), Kompositionspreis (Stuttgart, 1968), Bach-Preis der Freien und Hansestadt (Hamburg, 1972), Ernst von Siemens Musikpreis (Munique, 1997), foi condecorado pela Hochschule für Musik Theater und Medien (Hannover, 2001), recebeu o Royal Philharmonic Society Music Award (Londres, 2004), Berliner Kunstpreis (Berlin, 2008), Leone d'oro alla Carriera (Veneza, 2008), recebeu ordem de mérito do governo da Alemanha em 2010, ano em que também foi condecorado pela Hochschule für Musik Carl Maria von Weber (Dresden), é ganhador do prêmio da fundação BBVA Fronteras del Conocimiento (Madrid), foi nomeado Commandeur des Arts et des Lettres pelo governo da França em 2012 e no mesmo ano condecorado também pela Hochschule für Musik und Tanz (Colônia). Lachenmann lecionou na Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart entre 1966-70 e 1981-99, na Pädagogische Hochschule Ludwigsburg entre 1970-76, na Universität Basel entre 1972-73 e na Hochschule für Musik Theater und Medien Hannover entre 1976-81. Ministra cursos e palestras regularmente na Ferienkurse de Darmstadt desde 1978, além de conferências ao redor do mundo (Argentina, Austria, Brasil, Bélgica, Canada, Chile, China, República Dominicana, França, Japão, México, Holanda, Noruega, Rússia, Espanha, Suíça e Estados Unidos). Atualmente é membro da Akademie der Künste (Berlin), da Bayerische Akademie der Schönen Künste (Munique), da Freie Akademie der Künste (Hamburgo), da Freie Akademie der Künste Rhein-Neckar (Mannheim), da Freie Akademie der Künste (Leipzig) e da Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten (Bruxelas). Sua música é atualmente publicada pela Breitkopf & Härtel.⁸

Lachenmann é um dos compositores mais importantes da Alemanha pós-guerra e muito desse destaque deve-se ao seu desenvolvimento na *Musique Concrète Instrumentale*. Nesta estética, elaborada por ele, os

instrumentos musicais são abordados com procedimentos diversos que fogem à tradição da técnica instrumental atribuída a eles. Na realidade, a música de Lachenmann não pode ser dissociada de tais subversões. Essa insubordinação às normas musicais pré-estabelecidas definem a estética do compositor alemão.

“A defining feature of Lachenmann's music is a subversion of inherited musical norms through which he comes to terms with his musical genes.”
(Alberman, 2005: 39)

Suas inovações na técnica instrumental são tão radicais que podem ser consideradas, de acordo com Samuel Wilson, reconstruções instrumentais. O significado dado ao instrumento vem da relação que tal objeto historicamente tem com quem o toca, e a modificação dessa relação afeta nossa percepção do que realmente é aquele objeto. Essas mudanças na interação instrumento e instrumentista afetam o papel do instrumento, que irá soar de forma não esperada tornando-se o *objets musicaux* em si e o centro da atenção em palco, e também afetam o papel do instrumentista, que tem o seu corpo envolvido na performance, comportando-se de forma diferente do “esperado” ou familiar ao executar as técnicas expandidas propostas pelo compositor (Wilson, 2003: 427).

O tratamento dado aos instrumentos em seus três quartetos de corda (*Gran Torso*, de 1971-72, *Reigen Seliger Geister*, de 1989 e *Grido*, de 2000) é um bom exemplo das normas desafiadas pelo compositor. Os instrumentos de corda, que não foram desenvolvidos para produzir alturas indefinidas, são em seus quartetos fontes sonoras dos mais diferentes ruídos. Isso é atingido a partir de procedimentos como a variação da pressão do arco em diferentes partes do instrumento e da utilização dos dedos, de ambas as mãos, para gerar sons percutidos também em diferentes partes dos instrumentos. Os novos sons são bem especificados na partitura e sua execução não é opcional, o que tornam os quartetos intransponíveis para quaisquer outros instrumentos.

“One could not, for instance, transcribe Lachenmann's three string quartets for piano four hands; the music would simply disappear.”
(Alberman, 2005: 48)

Em seu solo para percussão escrito em 1965, *Interieur I*, os modos de interação são variados, porém correlacionam-se a partir do momento em que os mesmos modos (técnicas) são aplicados em diferentes instrumentos do setup. Melodia, de acordo com Steven Schick, vem da similaridade de ataque e não de “melodiosidade” do ataque em si. Em suas palavras:

“...melody does not result from sweetness but from sameness...”
(Schick, 2006: 32)

Prova disso é a história da bateria. Se cada instrumento, bombo, caixa, timbales e diferentes tipos de pratos fossem tocados com suas respectivas “baquetas ideais” (tendo em conta a técnica convencional

orquestral), os sons da bateria não teriam similaridade suficiente para gerar um único instrumento coeso.

“It is the similarity of the noises rather than the insular beauty of the optimized sounds that creates the possibility for coherent melodic interplay among the instruments of the drum set. Sense comes not from the instruments, but from the sticks.”

(Schick, 2006: 33)

No caso de *Interieur I* (obra para: marimba, vibrafone, 4 cowbells, 4 woodblocks, 2 timbalões, prato de choque, tímpano, bongos, 3 pratos suspensos, um sprato preparado com uma corrente, 2 tam-tams, 3 triângulos e um jogo de crótalos) os sons se relacionam pela similaridade de ataque gerada por diferentes baquetas solicitadas: baquetas macias, baquetas duras, baquetas de caixa, agulha metálica e vassouras (além das mãos); ou por articulações como: sons raspados de forma lenta circular, sons raspados em movimentos alternados rápidos e dead strokes. A notação também foge à tradicional, na partitura da obra o formato da cabeça da nota representa o tipo da baqueta que deve ser utilizada e não está relacionado com a duração da nota como na notação tradicional.



Fig. 14: *Interieur I*, página 1.

No exemplo acima (Fig. 14), as notas com a cabeça branca devem ser executadas com baquetas macias e as com cabeça preta com baquetas duras. Duas camadas são percebidas através da similaridade de ataque, que ainda é reforçada pela dinâmica onde notas menos intensas tem menos ataque (baqueta macia) e notas mais intensas são mais articuladas (baqueta dura).

Essa organização de multicamadas está bastante presente na peça. Cada uma das camadas segue uma coerência interna única e ao longo da obra essas camadas vão sendo sobrepostas umas as outras.

“The extraordinarily rich surfaces of Lachenmann's best work, with their often very rapid alternations of textures and playing techniques, wich form pairs or groups in dialectic oppositions to one another, are surface indicators of other more deeply buried developments.”

(Lesser, 2004: 111)

Existem muitos processos que acontecem em camadas diferentes ao longo da obra, cada um seguindo as suas próprias regras e desenvolvendo-se em seu próprio tempo. Em uma estrutura musical complexa como essa, a apreciação das camadas em si torna-se apenas parcialmente audível, porém a tensão entre forças opostas na obra de Lachenmann vão para além do esperado fenômeno acústico. Elas entram no campo da expectativa do público e a realidade da performance que é posta a sua frente, que radicalmente desafia expectadores com ideais de beleza pré-concebidas, condicionados pelo repertório clássico-romântico e pelo mercado fonográfico *mainstream*. Nas palavras de Lachenmann:

“Our hearing is truly challenged or 'provoked' by the unconventional [...] And it is here, in such extreme or critical situations, that our hearing begins to observe itself and its own reactions. It then recalls its own value-systems, which have been irritated by this experience. In addition, the mind which has been changed through this process is reminded of its own lack of freedom, by passing beyond perception of the acoustic state of affairs to the complete situation of which the acoustic is only a part [...] after listening to a work of music, the listener should be a new person.”
(Lachenmann, em Ryan, 1998: 22)

Essa posição do compositor está, nas palavras de Alex Ross:

“...aliada a convicções políticas de um homem revoltado de extrema-esquerda.”
(Ross, 2009: 524)

Tendo sido pupilo de Luigi Nono(1924-1990), um compositor que teve a política como parte fundamental na sua vida e obra, inclusive aliando-se ao Partido Comunista Italiano no ano de 1952, considera-se como essa relação possa ter influenciado a vivência artística de Lachenmann e seus ideais políticos.

“I could point to the problems and dangers, and the inhuman reverse side which characterize capitalism (including its anti-intellectual face) – in whichever of its 'friendly' guises – and which have in no way become resolved or out-of-date. This is despite the world-wide unmasking and outlawing of communism as a system of rule together with the forms in which it has hitherto existed. As an artist I have not the least influence on political events; but I have the possibility – and the duty – to fight that anti-intellectuality, and to contribute to the sensitization, including the clarity of hearing, which stand in opposition to the cheaper forms of magic with which our cultural landscapes are polluted.”
(Lachenmann, em Ryan, 1998: 20)

Apesar de desafiantes, os ruídos de Lachenmann não são algo forâneo ou exótico a sua música, pelo contrário, representam ponto central de destaque ao longo de suas peças. As técnicas expandidas não são utilizadas para se relacionarem com modos mais tradicionais de interação instrumental ou para atribuir algum tipo de valor especial aos mesmos, mas são tratadas como material primário da sua música.

“With my 'noises' I could and cannot forget the 'fear', that is the tension between the taboos of the concert hall and extraterritorial excursions. On the contrary – the

expressive power of my music derives from the compositional reflection of precisely
this tension.”
(Lachenmann, em Ryan, 1998: 21)

As interações invulgares em *Interieur I* permeiam toda a obra e, como exposto neste texto, geram camadas coerentes únicas. No exemplo a seguir (Fig. 15), as notas com ponto (staccato), que são articuladas como dead stroke, constroem uma camada que é comparada a outra, composta pelas notas longas (laissez vibrer) no vibrafone e no triângulo. A similaridade do ataque e das ressonâncias aproximam as notas de cada camada e, apesar da profundidade dos processos envolvidos na obra, uma escuta atenta pode revelar momentos de correlação entre sons análogos.

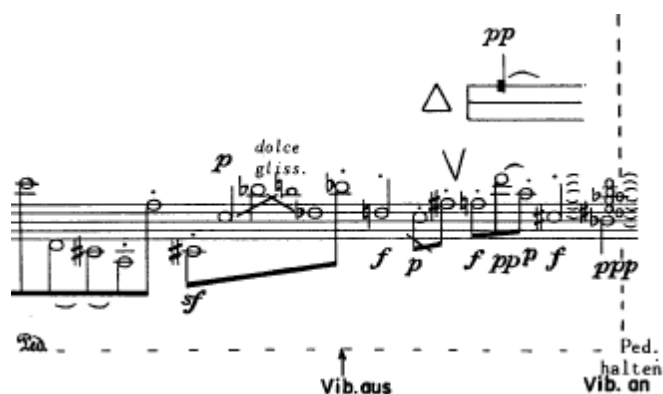


Fig. 15: *Interieur I*, página 3.

Outro momento onde as relações de similaridade são fortes na obra é o do exemplo acima (Fig. 16). O prato preparado com a corrente (sizzle) é atacado forte, sua ressonância é “rugosa” devido à vibração da corrente em contato com o prato. Esse som relaciona-se com a ressonância dos pratos de choque (H.H.). O sinal de decrescendo trastejado representa a ação de fechar os pratos lentamente, permitindo que eles continuem a vibrar mesmo em contato. A vibração entre os pratos em contato também gera uma ressonância “rugosa”, com um decaimento lento assim como a ressonância do sizzle. Notas mais intensas (prato, tom-tom, wood-block e triângulo) pontuam a passagem, enquanto os sons raspados (tímpano, tom-tom e cowbell) geram uma textura contínua dando sequência a textura iniciada pelo sizzle como podemos ver no exemplo da figura 16.

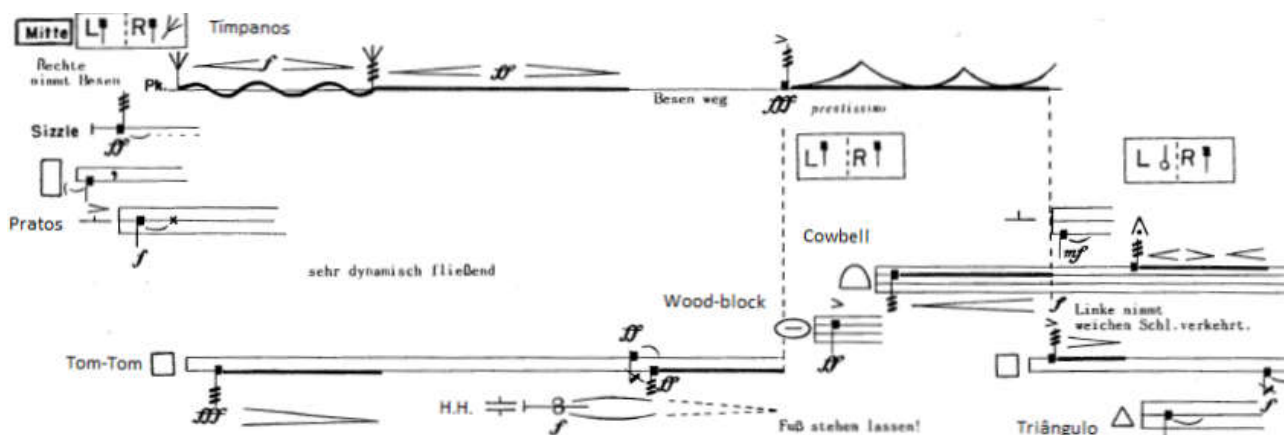


Fig. 16: *Interieur I*, página 11.

Entre os sons raspados há de se destacar a ação de friccionar uma baqueta de caixa na outra, sendo que uma delas deve estar em contato com a pele do tímpano (Fig. 17). O tímpano nesse caso funciona como uma caixa de ressonância para o procedimento, amplificando o som da madeira da baqueta ao ser raspada.

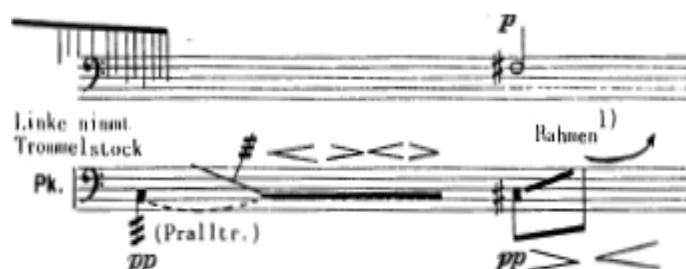


Fig. 17: *Interieur I*, página 10.

O movimento de raspagem circular e lento é, nas palavras do compositor, o *flautato*, um timbre análogo ao dos instrumentos de corda. Nos instrumentos de corda esse tipo de som é atingido ao friccionar a corda com pouca pressão no arco, gerando assim um som leve onde prevalecem harmônicos superiores.

Em *Interieur I* a sonoridade tem uma grande secção executada na marimba (Fig. 18). Ela forma uma camada que é contraposta por notas dos crótales (Cymb). O *flautato* é atingido executando movimentos lentos circulares com uma baqueta dura sobre as lâminas da marimba. Para não se ouvir o ataque da baqueta ao encostar na lâmina, o autor deste trabalho recomenda que antes de iniciar o procedimento coloque-se um abafador, tal como feltro, tecido, esparadrapo ou fita cola, nas pontas das baquetas (inspirado na solução para mesmo tipo de problema encontrado na obra de Christopher Deane *Mourning Dove Sonnet*). Também recomenda que o contato com a lâmina da marimba aconteça no ponto preparado pelo

abafador, para somente depois “rolar” a baqueta para a parte não protegida, fazendo com que só o *flautato* seja audível.

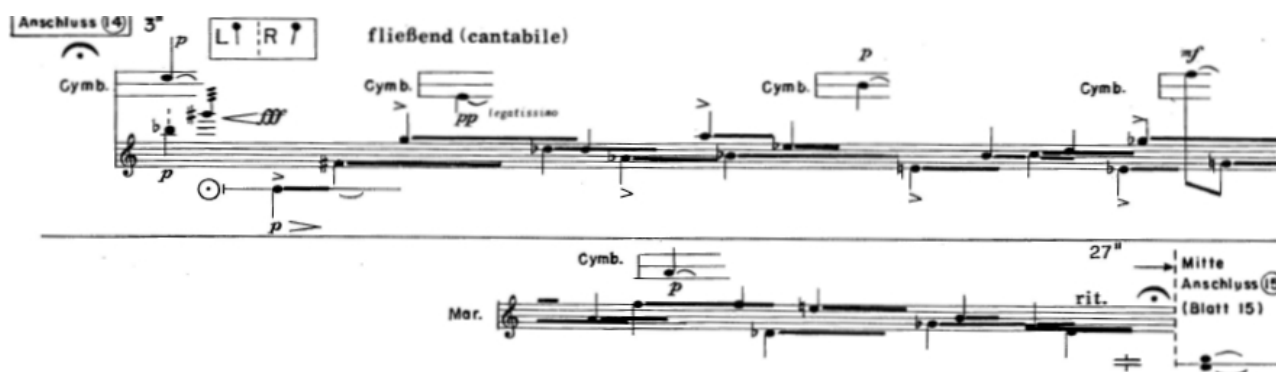


Fig. 18: *Interieur I*, página 15.

A *Musique Concrète Instrumentale* de Helmut Lachenmann cria um repertório de sons que relacionam-se através de timbre, dinâmica, cor e duração. *Interieur I* abre as portas para o interior do som e os detalhes da sua produção. Porém as expedições do compositor a interações não usuais com os instrumentos não são, de nenhuma forma, mais flexíveis que sistemas harmônicos tonais da tradição europeia.

O conceito de beleza determinado pela cultura *mainstream* é o que realmente está a ser desafiado por Lachenmann, que com seus “ruídos” convida a uma reflexão mais profunda acerca de como somos condicionados a identificar o belo em música.

“It is clear from the interrelation of the different families of sound which Lachenmann discovered, that he was not trying to confront or subvert his heritage as a composer by some sort of grotesque distortions of an idealised beauty in classical music. For one thing, as he himself has written, beauty had become not idealised but stylised, and narrowly at that. It was the confines and very existence of this conformist model to which he was reacting.”
(Alberban, 2005: 41)

6. Conclusão

6.1 Considerações aos compositores

Ao longo desta dissertação foram descritas várias técnicas não convencionais para os instrumentos de percussão, um apanhado de algumas das possibilidades sonoras menos usuais que essa gama de instrumentos pode oferecer. Essa dissertação pode servir como uma lista de referências de timbres para compositores interessados na exploração desse campo.

O tipo de utilização dada a tais sons, obviamente, vai ser reflexo da criatividade de cada compositor. Para os compositores que de certa forma seguem a filosofia iniciada pela segunda escola de Viena, numa busca pelo distanciamento da tonalidade, a utilização desses “ruídos” é bastante encorajada, como aponta Peter Ruzicka.

“...a counter-tonal manner of composition can only be possible with musical material lacking any sediments of tonality; it was necessary to question with musical material in order also to have the material element – freed from any tonal reflexes – at one's disposal for composition.”
(Ruzicka, 2004: 99)

Questões como de que forma a música afeta os ouvintes, o que ela “deve” representar (além dela mesma) e como a música contemporânea é vista pelo mercado fonográfico *mainstream*, são dilemas ainda atuais para muitos compositores. No universo sonoro de Helmut Lachenmann, a *Musique Concrète Instrumentale* não deve apenas representar a si mesma, mas também desencadear no ouvinte um processo de reflexão a respeito dos conceitos impostos a ele pelo mercado. É uma música que busca um progresso estético, o que sempre acaba por entrar em choque não só com o objeto estético que vigora na nossa sociedade atualmente, mas também com a falta de crítica e com todo o produto absorvido pela maquinaria da produção musical de massa. Esse tipo de posicionamento é o ativismo de muitos compositores da música contemporânea que buscam uma forma genuinamente livre de expressarem-se.

“The familiar is transformed into the estranged, to something estranged in a new context with the goal of releasing what has been concealed: a music that has absorbed the utopia of genuine emancipation [...] For in the many bourgeois taboos we find sedimented in those ideals of beauty that must unconsciously determine the need to think in frames of reference that stem from a preserving, protective aesthetic middle. These taboos ultimately transpire as a fatal hindrance to genuine social emancipation. If they are attacked and finally also destroyed, then music almost paradigmatically fulfills a task that deserves to be called a political one.”
(Ruzicka, 2004: 100)

Em resumo, cada técnica expandida, nova interação instrumental ou procedimento distinto da *Musique Concrète Instrumentale*, que caracterizam tanto essa estética, não são mais importantes que do que o contexto em que são aplicados. Os novos modos de interação, nas palavras

de Lachenmann, não são um processo destrutivo do que compreendemos como música, mas um processo desconstrutivo (Steenhuisen, 2004: 10), são apenas a ponta de um iceberg de profundas contradições, onde nas profundezas o artista tem a oportunidade de empoderar-se intelectualmente (Lachenmann, 1996: 386).

“With conventional or unconventional sounds, the question is how to create a new, authentic musical situation. The problem is not to search for new sounds, but for a new way of listening, of perception. I do not know if there are still new sounds, but what we need is new contexts.”
(Lachenmann, em Steenhuisen, 2004: 9)

6.2 Considerações aos percussionistas

Sobre as peças abordadas, algumas propostas foram feitas em como realizar os procedimentos propostos pelos compositores. Essas recomendações não são de forma alguma arbitrárias, mas são apenas sugestões que foram desenvolvidas a partir da minha relação com as obras na preparação do repertório. Foi feita a opção de deixar fora desta dissertação mais detalhes interpretativos das obras abordadas. A intenção é de não influenciar opções artísticas que cada percussionista possa vir a ter, deixando a parte mais criativa da interpretação em aberto para cada intérprete se posicionar de acordo com sua própria sensibilidade.

O aprofundamento técnico e a sensibilidade necessária para executar o repertório contemporâneo deve ser, idealmente, um requerimento natural, um requerimento que, entretanto, necessita de motivação adequada por parte dos professores (Lachenmann, 2004: 56).

“One cannot cover New Music as one covers the Fijian islands in geography lesson, with a teacher who has never been there himself [...] Only someone ill prepared or insufficiently informed and motivated would shy away from such conflict. There are no recipes. Strategies need to be extracted from each situation: it is a constant challenge to the communicative creativity of the teacher.”
(Lachenmann, 2004: 57)

“Ir nas Ilhas Fijian” seria, então, abrir as portas para a maestria dos sons presentes na música contemporânea. O percussionista, interessado em preparar esse tipo de repertório, tem agora a possibilidade de refletir a respeito da produção do som de forma muito mais profunda do que lhe é permitido dentro do repertório “clássico” dos instrumentos utilizados dentro de um sistema de educação tradicional. A *Musique Concrète Instrumentale* de Lachenmann, em especial, convida os instrumentistas a reverterem essa situação de “casualidade” da produção sonora em seus instrumentos.

“While musicmaking involves a generally very discrete effort in the production of a sound in the desired manner [...] I would like to attempt a reversal of this casual relationship: allowing the tone to sound in order to create an awareness of the underlying effort involved, both on the part of the performer and the instrument – that is, something like a deduction of the cause from the effect, which is in fact taken

for granted with any everyday sound, and – this particularly appeals to me – is not dependent on how musical or educated one is. In this sense a form of *musique concrète*, with the fundamental difference that such music strives to integrate everyday sounds into musical listening, whereas I want to profane, to demusicalise whatever sound I might choose as a direct or indirect result of mechanical actions and procedures, in order thus to move toward a new understanding. Sound as an acoustic record of a highly specific expenditure of energy under highly specific conditions.”
(Lachenmann, em Ruzicka, 2004: 100)

Durante o processo de preparação das obras aqui abordadas, e a medida em que eu deparei-me com as mais diferentes formas de interação instrumental, a maior evolução pessoal que tive aconteceu no domínio da percepção. Para cada novo som assimilado, novas relações, com o exemplo sonoro do lugar onde vivo, foram feitas e através da comparação de suas causas e características um novo nível de abstração musical foi possível. A partir desse novo senso de interação/percepção, realizei sessões de improvisação, orientadas apenas no sentido de utilizar parte dessas técnicas e também outras interações não convencionais, para gerar alguma continuidade de discurso musical, e essa prática ajudou-me a assimilar melhor as energias envolvidas na execução dos procedimentos nos instrumentos.

“Interpretation has been purified, not legislated away.”
(Alberman, 2005: 50)

6.3 Considerações ao público

As técnicas e o repertório aqui expostos podem ser algumas vezes difíceis de escutar devido a baixa intensidade de alguns sons, e como dito previamente, perceber os processos de estruturação formal de algumas dessas obras pode ser um trabalho árduo (em umas mais que outras é claro). Porém, ressalto que uma escuta concentrada e pró-ativa certamente irá revelar vislumbres de relações recônditas na música.

A maior instrução que o público pode tirar sobre esse trabalho, na verdade, é a real necessidade de reavaliar o violado conceito de beleza da sociedade moderna (Heathcote, 2003: 91). Ao se deparar com a *Musique Concrète Instrumentale* e com a música contemporânea em geral, o processo de crítica deve (é esperado) ser no sentido de perceber a própria falta de abertura, derivada da pré-determinação do sentido para qual a nossa percepção está direcionada; ativar o processo de reflexão consciente, para que assim a experiência passe a ser pró-ativa, invertendo o papel da escuta tradicionalmente passiva, tornando-se um processo de autoconhecimento onde o ouvinte passa a explorar a sua própria situação existencial (Mohammad, 2004: 92); um combate a anti-intelectualidade capitalista, libertando a escuta que torna-se um processo de descobrimento, investigação, sondagem e questionamento (Ruzicka, 2004: 101).

As coisas belas da vida são muito preciosas para deixarmos que passem sem nos darmos conta. Helmut Lachenmann tem aqui as últimas palavras.

“Beauty is a precious idea. I want to liberate this term from standardized categories. I will give you a little example. I used to teach children and I presented them to the music of Stockhausen, etc. They said that it was not beautiful, they did not like it. I asked them what they liked, what they thought was beautiful, and they first hesitantly named some pop music. The next week, I went there and brought two pictures with me. One was an attractive photograph of the movie star Sophia Loren. The other was a drawing by Albrecht Dürer, who had drawn a picture of his mother: very old, with long nose, and bitter-looking face. She had a hard life and her face was full of wrinkles. I showed the two pictures and asked, 'Who is more beautiful?' They were totally confused, and then came the wonderful answer I will never forget – it was the highlight of my life. A girl said: 'I think the ugly one is more beautiful.'”
(Lachenmann, em Steenhuisen, 2004: 13)

7. ANEXO

Entrevista realizada por e-mail com José María Sánchez-Verdú.

1: An notable point of your work *Arquitecturas de la Sombra* is the exploration of unusual sounds (something that we, percussion players, may call extended techniques). How this concept, in general, applies in your writing for percussion?

A part of my work is looking for timbrical and different sounds. Some times I can speak about techniques from other musical cultures. The question is the possibility of working with other possibilities of "aura" of the traditional instruments, it means: they can sound different, not only in a traditional and historical way.

2: The defamiliarization of instrumental technique is something new to many instruments. How does this apply in percussion instruments that have, in chamber music, a fairly recent history?

For me it is very similar to other instruments (strings, winds, etc.). Perhaps it can be easier, because percussionist use different techniques because of the modern repertoire, and because the relationships with other music directions.

3: How did it developed throughout the years of your work as a composer your way of thinking about writing for percussion? Are there any changes? Which?

Of course. In a very important level my music is changing always, is looking for new expressive ways and new possibilities of creating other landscapes. In the last months, for exemple, I am using new polyphonic ways with lines, also, not very vertical structures but linealities.

4: How did you get the setup of *Arquitecturas de la Sombra*? Which path you take to the choose percussion instruments?

I wanted to create some thing like a very intime ritual, a landscape with very soft and poetrycal sounds, a reflexion about sound, silence, and shadow as musical categories.

5: Percussion performnce has a very pronounced visual and theatrical aspect. How do you reflect about it?

There is a very interestig relationship between body and sound, between motion and space. At the end every thing is also linked to the idea of (spatial) energy.

8. Bibliografia

ALBERMAN, David. "Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann" Taylor & Francis Ltd, 2005.

BECK, J.H. "Encyclopedia of Percussion" Routledge N.Y., 2007.

BERLIOZ, Hector. "Treatise on Instrumentation" Edwin F. Kalmus Nova Iorque, 1984.

BOWLES, Edmund A. "The Timpanist: A History in Pictures and Documents" Pendragon Press NY, 2002.

BUGG, Doran. "The Role of Turkish Percussion in the History and Development of the Orchestral Percussion Section" University of Mississippi, 2003.

CAGE, John. "Silence" Wesleyan University Press, 1961.

CHAIB, Fernando. "Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da Obra *Cálculo Secreto*, de José Manuel López López" Universidade de Aveiro, 2007.

DEHART, Justin. "Tap routes: the changing role of the contemporary artist-percussionist" UC San Diego, 2010.

DEVINEY, Chris. "Interview with George Crumb" Percussive Notes Vol. 28 No. 4, 1990.

GRELLA-MOZEJKO, Piotr. "Helmut Lachenmann – Style, Sound, Text" Taylor & Francis Ltd, 2005.

GRIFFITHS, Paul. "Modern Music and After: Directions since 1945" Oxford University Press, 1995.

HAIMO, Ethan. "Schoenberg's Transformation of Music Language" Cambridge University Press, 2006.

HEATHCOTE, Abigail. "Liberating Sounds: Philosophical perspectives on the music and writings of Helmut Lachenmann" Durham University, 2003.

IRIZO, Camilo. "Entrevista a José María Sánchez-Verdú, compositor" Espacio Sonoro, 2004. (retirado de <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02>)

LACHENMANN, Helmut. "Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966 – 1995" J. Häusler Ed, 1996.

LACHENMANN, Helmut "Touched by Nono" Overseas Publisher Association, 1999.

LACHENMANN, Helmut. "Composing in the Shadow of Darmstadt" Taylor & Francis Ltd, 2004.

LACHENMANN, Helmut. "Four Questions Regarding New Music" Taylor & Frances Ltd, 2004.

LACHENMANN, Helmut. "Musique Concrète Instrumentale. Helmut Lachenmann in conversation with Gene Coleman" Slought Foundation and Irvine Auditorium, 2008. (retirado de https://slought.org/resources/musique_concrete_instrumentale)

LAZKANO, Ramon. "'Two Feelings' with Lachenmann" Taylor & Francis Ltd, 2004.

LESSER, David. "Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann" Taylor & Francis Ltd, 2004.

MOHAMMAD, Iyad. "The Theory of Perception in the Aesthetic Conception of Helmut Lachenmann: A 'Redefinition' Trial of the 'Functional' Aspect of Music" Taylor & Francis Ltd, 2004.

ORNING, Tanja. "Pression – a performance study" Norwegian Academy of Music, 2012.

PARKER, Wesley Brant. "The History and Development of the Percussion Orchestra" Florida State University, 2010.

QUESEDA, Germán Gan. "José María Sánchez-Verdú – Músicas del Límite" Festival de Música de Canarias, 2006.

ROSS, Alex. "O Resto é Ruído" Casa das Letras, 2009.

RUZICKA, Peter. "Toward a New Aesthetic Quality. On Helmut Lachenmann's Aesthetic of Material" Taylor & Francis Ltd, 2004.

RYAN, David. "Composer in Interview: Helmut Lachenmann" Cambridge University Press, 1999.

SÁNCHEZ-VERDÚ, José M. "Im Rauschen der Stille" RNE, 1999.

SÁNCHEZ-VERDÚ, José M. "El jardín de Pan-Yundum" Senderos para el 2000 nº8, 1999.

SCHAEFFER, Pierre. "Traité des objets musicaux – essai interdisciplines" Editions du Seuil, 1966.

SHIM, Kunsu. "The Source of Music – From a Lesson with Helmut Lachenmann" Taylor & Francis Ltd, 2004.

SMITH, Joshua D. "Extendet Performance Techniques and Compositional Style in Solo Concert Vibraphone Music of Christopher Deane" University of North Texas, 2008.

SMITH, Joshua D. "Extendet Vibraphone Techniques in Deane's *Dis Qui Etude*" Percussive Notes janeiro, 2010.

SOARES, Patricia da Silva. "Tradição Oral Africana" Universidade Federal de Goiás, 2015.

SCHICK, Steven. "The Percussionist's Art Same Bad Different Dreams" University of Rochester Press, 2006.

STEENHUISEN, Paul. "Interview with Helmut Lachenmann – Toronto, 2003" Taylor & Francis Ltd, 2004.

STONE, Kurt. "Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook" W. W. Norton & Company, 1980.

WILSON, Samuel. "Building an Instrument, Building an Instrumentalist: Helmut Lachenmann's *Serynade*" Taylor & Francis Ltd, 2013.

ZIRKLE, Thomas Allen. "Developing a four-mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcriptions of selected keyboard works by J.S. Bach" Louisiana State University, 2003.